

APORTACIONS A LA ICONOGRAFIA DEL GÈNESI DEL CLAUSTRE DE LA CATEDRAL DE GIRONA: EL CICLE D'ADAM I EVA

IMMACULADA LORÉS i OTZET*

L'escultura del claustre de la catedral de Girona, així com la dispersa del de Sant Pere de Rodes i la del del monestir de Sant Cugat del Vallès, és el resultat del treball d'un taller d'origen i formació tolosana, que va canalitzar la transmissió de temes, motius decoratius, solucions compositives i sistemes de construcció de les figures, i en el qual es van incorporar repertoris de tradició local, de clara filiació rossellonesa i ripollesa¹. L'arribada en la segona meitat del segle XII d'escultors tolosans, vinculats als tallers de la catedral de Sant Esteve i al monestir de la Daurada, suposa un canvi molt important en el panorama dels claustres catalans: s'introdueix la representació de la historiació bíblica, els cicles de l'Antic i del Nou Testament, fortament arrelats en els conjunts tolosans i, en general, als de l'àrea llenguadociana. L'escultura del claustre de Sant Miquel de Cuixà i la de la majoria dels construïts a Catalunya al llarg la segona meitat del segle XII en el marc de la difusió, reinterpretació i enriquiment dels repertoris rossellonesos -Elna, Ripoll, Lluçà, Sant Pere de Galligants, la Seu

*Universitat de Lleida

¹Aspectes que hem analitzat en l'estudi d'aquests conjunts en diferents ocasions: I. LORÉS, "La catedral (o Santa Maria) de Girona. El claustre", *Catalunya Romànica*, V. *El Gironès. La Selva. El Pla de l'Estant*, Barcelona, Enciclopèdia catalana, 1991, pp.119-131; ID., "El monestir de Sant Cugat del Vallès. Escultura del claustre i de l'església", *Catalunya Romànica*, XVIII. *El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*, Barcelona, 1991, pp. 169-182; ID., *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes: de la memòria a les restes conservades. Hipòtesi sobre la seva composició escultòrica* (Quaderns del Departament de Geografia i Història, Espai/Temps, 22), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1994.

d'Urgell o, fins i tot, el barceloní de Sant Pau del Camp- es caracteritza per l'absència de la narració de la història de la salvació o, en algun cas, per la presència molt puntual d'algun o alguns temes bíblics, que, tanmateix, no es troben en un context narratiu més ampli².

En canvi, els claustres de la catedral de Girona i dels monestirs de Sant Pere de Rodes i de Sant Cugat del Vallès representen una inflexió de la tendència iniciada pel claustre de Cuixà³ i, a l'interior de la galeria més propera a l'església, despleguen un programa iconogràfic, més o menys ampli segons els casos, des de la creació fins a la resurrecció i la idea de Judici, amb una proporció inusualment alta, pel que és habitual en l'escultura monumental, de cicles representats de l'Antic Testament. Tanmateix, si el desenvolupament d'una representació de temàtica bíblica coincideix en aquests casos amb l'arribada d'artistes foranis, del focus tolosà -que queda perfectament demostrada en els repertoris decoratius, en la presència de temes ben poc freqüents, en l'organització del capitell i en similituds clares d'ordre estilístic⁴-, l'origen dels models iconogràfics d'aquests cicles de l'Antic i del Nou Testament no la podem localitzar en l'escultura tolosana conservada més propera a la gironina i vallesana.

Aquest és el punt de partida d'un estudi més ampli sobre els models iconogràfics que varen servir de base als cicles gironins de l'Antic Testament. L'objectiu és reconstruir, en la mesura del possible, un procés del que només ens ha arribat l'obra resultant, mentre que els estadis de preparació del treball del taller, el material gràfic amb què varen treballar els artistes, el disseny del programa i els models de partida utilitzats per qui va

² Una excepció dins d'aquesta tendència és el claustre de Santa Maria de l'Estany, molt vinculat a l'escultura de Vic i Elna i en el qual, en canvi, els capitells de l'interior de la galeria septentrional desenvolupen la història del Nou Testament, amb la incorporació, a l'inici, del cicle d'Adam i Eva.

³ En aquesta seqüència queda inevitablement per resoldre el dubte del claustre de la catedral de Solsona. La desaparició d'una part molt important d'elements fa força difícil emetre consideracions sobre el conjunt del seu programa iconogràfic. Això no obstant, per les restes conservades cal suposar que hi devia existir un programa més o menys extens amb cicles bíblics (S. MORALEJO, "De Sant Esteve de Tolosa a la Daurada. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona", *Quaderns d'Estudis Medievals*, 23-24, 1988, pp. 104-119; J. CAMPS, "L'escultura monumental del Museu de Solsona", *Catalunya Romànica*, XXII. *Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1986, pp. 320-323).

⁴ Qüestió desenvolupada en treballs citats a la nota 1.

idear el conjunt d'imatges són aspectes que ens són desconeguts⁵. L'estudi l'iniciem amb l'anàlisi del cicle d'Adam i Eva, amb uns apunts tot just esbossats que ens permetran avançar hipòtesis de treball, sempre partint de la base que les diferents tècniques eren totalment permeables a la transmissió i incorporació de models.

El problema no és nou en la historiografia relativa a aquesta escultura catalana. L'ampli desenvolupament dels cicles de l'Antic Testament al claustre gironí ja havia portat a suposar la necessària existència a Girona d'un exemplar miniat de la Bíblia, *anàleg* a les Bibles ripolleses conegudes, que hauria servit de model directe als escultors del claustre⁶. En qualsevol cas, en la formulació d'hipòtesis de treball cal tenir en compte diverses dades, que fan que els plantejaments hagin de basar-se en paràmetres necessàriament més complexos. En primer lloc, no s'ha de partir forçosament del principi que l'obra (o obres?) que va servir de font dels models dels cicles veterotestamentaris de Girona fossin utilitzades directament pels escultors⁷, ni tan sols que aquesta font es trobés a Girona i els models a partir dels quals varen treballar els escultors fossin elaborats a partir d'aquesta font *ad hoc* per al claustre de la seu gironina.

Els cicles de l'Antic Testament del claustre de Girona presenten una riquesa narrativa i un desenvolupament poc usuals en l'escultura monu-

⁵ Un treball que s'emmarca en una línia de recerca més àmplia sobre l'origen i les formes de transmissió dels models iconogràfics en l'art hispànic de l'Alta Edat Mitjana i en la qual participen M. Guardia, M.E. Ibarburu, J. Camps i C. Mancho.

⁶ La idea és sostinguda, seguint el que havia avançat Josep Pijoan ("Les miniatures de l'Octateuch a les Bibles romàniques catalanes", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV, 1911-1912, pp. 475-507) respecte als relleus de la portada de Ripoll, per: J. PUIG I CADAFALECH, A. de FALGUERA, J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Generalitat de Catalunya, 1983 (1918), vol. III.1, pp. 233-234; J. PUIG I CADAFALECH, *L'escultura romànica a Catalunya*, Barcelona, Alpha, 1952, vol. II, p. 70; E. JUNYENT, *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XII*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 115.

⁷ E. KITZINGER, "The Role of Miniature Painting in Mural Decoration", K. WEITZ-MANN et. al., *The place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, The Art Museum-Princeton University Press, 1975, pp. 99-142, on l'autor posa en dubte la utilització directa de còdexs il·lustrats com a font per a les decoracions murals, fins i tot en aquells casos excepcionals en què és conegut que un llibre il·lustrat serví de model per a obres d'art de format monumental, i en les quals els artistes haurien treballat amb esbossos elaborats a partir de la miniatura. L'autor ja havia abordat aquestes qüestions relatives al procés concret de transmissió de models en el cas dels mosaics de Monreale (E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, Palermo, Flaccovio, 1960, pp. 63-64).

mental⁸, sense paral·lels al focus tolosà i, amb poques possibilitats d'establir comparacions globals amb altres centres llenguadocians i provençals. És per això que potser, en un futur, podrà reprendre's, matisant-la molt, la proposta plantejada per Puig i Cadafalch -seguint la de Pijoan per a Ripoll- de buscar l'origen últim dels models en llibres miniats, sense necessitat, però, d'haver forçosament d'*inventar-nos una Bíblia gironina*.

En el cas del cicle d'Adam i Eva, si bé la narració més desenvolupada és la del relleu gironí, existeixen altres representacions dins de la mateixa escola, obra d'escultors amb una mateixa formació. Concretament, un capitell del Museu Cluny de París, que possiblement prové del claustre de Sant Pere de Rodes, hauria pogut ser una versió prèvia a la del claustre de la catedral⁹. Altres escenes del cicle, representades posteriorment al claustre de Sant Cugat i a les portades de Santa Maria de Manresa i de la parroquial de Santpedor, evidencien que artistes que treballen en llocs diferents ho estan fent a partir d'uns mateixos materials gràfics de taller, tot i que les diferents versions escultòriques no degueren ser mai còpies literals dels models, ja que introdueixen variacions, a vegades molt petites, que fan que sigui més correcte parlar de reelaboracions d'aquells.

El cicle gironí d'Adam i Eva es desenvolupa als relleus del pilar sud-oest del claustre i comprèn gairebé un costat i mig: l'occidental i part del meridional. Conté sis escenes: la creació d'Eva, la presentació d'Eva a Adam, l'Advertiment de Déu respecte a l'arbre de la saviesa, el Pecat, la Reprovació de Déu i els Treballs d'Adam i Eva.

La creació d'Eva obre el cicle. A l'esquerra, Déu apareix assegut en un cadiral, amb l'ornamentació que a tot el claustre tindran aquests elements mobiliaris, a base d'un voraviu perlejat i dues rengleres d'obertures amb motllura. A la meitat dreta de l'escena, Adam apareix adormit a terra, amb dos detalls que indiquen el seu estat: els ulls closos i el cap recolzat en la seva mà esquerra. Geu nu, amb les característiques anatòmiques del

⁸ A més del cicle d'Adam i Eva, hi trobem el de Caïm i Abel, el de Noè -el Diluvi i el cicle de la vinya-, el d'Abraham i Isaac i el de Jacob, així com la història de Samsó. Es desenvolupen als relleus dels pilars sud-occidental i sud-oriental i en tres capitells, un al costat de llevant i els altres al de ponent.

⁹ Hem estudiat les possibilitats de procedència d'aquest i d'altres capitells del museu parisiens a I. LORÉS, *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes*, op. cit. Vegi's, així mateix, E. HARACOURT, F. de MONTRÉMY, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue général. I. La pierre, le marbre et l'albâtre*, París, 1922, núm. inv. 18.999.

tors ben marcades, sobre unes formes caragolades que al llarg d'aquest cicle veterotestamentari s'utilitzen per a representar la terra. Déu li extreu del costat una costella, esculpida d'una mida que indica la claredat amb què es volia destacar l'element. I del mateix costat d'Adam, també nu i pràcticament tot sencer, sorgeix el cos d'Eva amb l'ajut de l'altra mà de Déu que sosté la dona per un dels colzes.

Tal com es representa a Girona, l'escena és força peculiar i podria dir-se que representa una síntesi de tendències diferents. D'una banda, en època romànica, i en diferents tipus de tècniques i formats, és força estesa la representació de la creació de la dona mostrant-la sortint del costat d'Adam, a vegades ajudada explícitament pel creador, generalment prenent-la pel canell, d'altres sense cap contacte físic. És una versió de l'escena que probablement es remunta a moments força antics. En tenim el testimoni de la seva representació als frescos de San Paolo fuori le mura, a través dels dibuixos del s. XVII¹⁰. També és present en les miniatures dels Octateucs, concretament en el del Serrall -si bé la representació de Déu no és antropomòrfica-¹¹ i en els mosaics sicilians de Palerm i Monreale¹². Un altre corrent també, amb arrels antigues, és el representat en el conjunt d'obres que es consideren més properes a l'arquetipus que va originar la il·lustració del Gènesi Cotton. L'episodi de la Creació d'Eva era representat en un dels folis, perdut probablement abans de l'incendi que patí el manuscrit al

¹⁰ S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Römische forschungen der Bibliotheca Hertziana, XVIII), Viena-Munic, Schroll-Verlag, 1964, catàleg núm. 592, il. núm. 330; B. A. AL-HAMDANI, "The iconographical sources for the Genesis frescoes once found in S. Paolo, f.l.m.", *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana. Roma, 1975*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1978, pp. 11-35. Frescos que foren restaurats per Cavallini (J. WHITE, "Cavallini and the Lost Frescoes in S. Paolo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XIX, 1956, pp. 84-95).

¹¹ Th. OUSPENSKY, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople*, Sofia, 1907, vol. II, tav. XI, n. 24, corresponent al fol. 42v; Jean LASSUS, "La création du monde dans les octateuques byzantins du douzième siècle", *Monuments et Mémoires*, 62, 1979, pp. 128-130. En una versió molt similar, es troba al f. 6r d'un manuscrit de la Biblioteca Laurenziana (Massimo BER-NABÒ, "Considerazioni sul manoscritto Laurenziano Plut. 5.38 e sulle miniature della Genesi degli Ottateuchi bizantini", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, VIII.1, 1978, pp. 135-157, tav. V).

¹² E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, op. cit., p. 62 i figs. 20 i 42. L'autor manifesta la importància de les tradicions de la Itàlia meridional en el cicle de la creació dels mosaics sicilians. Vid. també O. DEMUS, *The mosaics of Norman Sicily*, London, Routledge & Kegan Paul, 1949, pp. 250 ss. i figs. 28A i 96A, autor que també apunta cap a la mateixa direcció respecte dels models sud-italians, sense oblidar que aquests al seu torn varen beure de fonts bizantines.

s. XVIII, que es pot reconstruir a partir de la còpia més fidel de les seves miniatures, els mosaics del segle XIII de l'atri de Sant Marc de Venècia, així com d'altres obres medievals que seguiren de prop l'arquetipus del qual es nodrí el mateix Gènesi Cotton¹³. L'escena es representa en dues fases: Déu treient la costella del costat d'Adam adormit i Déu formant Eva. Així es representa a Venècia i en diferents còdexs miniats, com les bíblies de Tours -amb els dos moments explícitament representats a la de San Paolo fuori le mura-, l'*Histoire Universelle* o les portes de Hildesheim¹⁴, i que en el Gènesi Millstatt es fusionen ambdós moments en una sola escena, amb la formació de la dona a partir de la costella que surt del costat d'Adam i a la qual Déu ja ha donat la forma del cap¹⁵. Una representació paral·lela és la de l'Hortus Deliciarum, en la qual el Creador té ja a les mans la costella d'Adam que jeu adormit i de la qual sorgeix mig cos d'Eva¹⁶.

El model del qual es va partir al claustre de la catedral de Girona incorporava una fusió d'aquestes dues grans tendències, que pot considerar-se ben poc freqüent. Si bé la dona sortint del costat d'Adam és una escena

¹³ Weitzmann és qui ha estudiat amb més deteniment la problemàtica de la reconstrucció del manuscrit del Gènesi que va pertànyer a Robert Cotton, a partir de les restes conservades i de les obres que comparteixen uns mateixos models iconogràfics. Per a l'escena concreta de la creació d'Eva, vegi's K. WEITZMANN, "The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures" a O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice. II. The Thirteenth century*, Chicago-London, Dumbarton Oak-The University of Chicago Press, 1984, pp. 113-114; K. WEITZMANN, H.L. KESSLER, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, University Press, 1986, p. 54.

¹⁴ Comparacions en relació amb el Gènesi Cotton i als mosaics de San Marc contingudes, entre d'altres, a K. WEITZMANN, H.L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., p. 54 i figs. 34, 36 i 38. Per a la Bíblia de San Paolo, vegi's H.L. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, University Press, 1977, p. 17; J. E. GAEHDE, "The Touronian Sources of the Bible of San Paolo fuori le mura in Rome", *Frühmittelalterliche Studien*, 5, 1971, pp. 359-400, especialment pp. 365-368. A la *Histoire Universelle*, l'episodi es representa al fol 3r (K. KOSHI, *Die Genesis miniaturen in der Wiener "Histoire Universelle" (Cod. 2576)*, Viena, Adolf Holzhausens, 1973, fig. 1). Sobre la iconografia a les portes de Hildesheim, B. GALLISTL, "Die Tür des Bischofs Bernward und ihr ikonographisches Programm", *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII* (Acta Encyclopaedica, 15), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 147ss.

¹⁵ Sobre el Genesis Millstatt, A. KRACHER, *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift* (Codices Selecta, X), Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967, 2 vols.

¹⁶ Rosalie B. GREEN, "The Adam and Eve cycle in the Hortus Deliciarum", *Late Classical and Mediaeval Studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, University Press, 1955, pp. 343-344 i fig. 1c; Rosalie GREEN, Michael EVANS, Christine BISCHOFF, Michael CURSCHMANN, *Herrad of Hohenbourg. Hortus Deliciarum*, London-Leiden, The Warburg Institute-E.J. Brill, 1979, I vol., p. 97, II vol, fol. 17r, pl. 10.

força corrent en els segles del Romànic¹⁷, no ho és, en canvi, la representació de l'extracció de la costella de l'home, més fidel al text bíblic. La seva presència als relleus catalans fa pensar en el coneixement, directe o indirecte, d'un model vinculat en darrera instància a la tradició del Gènesi Cotton. Tanmateix, en aquest cas no pot deixar-se de recordar que al fol. 6 de la Bíblia de Rodes la Creació d'Eva es representa amb la figura de Déu sostenint la costella extreta, alhora que la dona ja ha sorgit del costat d'Adam adormit, per bé que aquí ambdós es mostren vestits i sembla que l'episodi representat sigui el del moment immediatament posterior a la creació de la primera dona¹⁸. Més semblant, en canvi, al relleu gironí és el darrer episodi del cicle de la creació del fol. 3 del manuscrit contemporani *Antiquitates Judaicae* de Flavius Josephus, del Museu Condé de Chantilly. Eva, sostinguda per Déu, sorgeix per damunt de la costella que surt del costat de l'home ajagut. Però la síntesi tampoc és tan clara com al claustre de la catedral, si més no pel que fa a les dues accions de Déu -una per cada mà-, perquè el creador no extreu la costella com a Girona¹⁹.

Un altre tret que cal tenir en compte en el relleu català és la representació del Creador assegut en un tro, que no es torna a repetir en cap altre episodi del cicle gironí d'Adam i Eva. El paral·lel més clar són algunes escenes de Creació de Sant Marc de Venècia, l'obra més estretament relacionada amb el Gènesi Cotton, per bé que no és el cas de les dues fases venecianes de la Creació d'Eva. Déu apareix entronitzat, en canvi, en la Formació d'Adam i en la Denominació dels animals. Desconeixem si el model d'aquestes escenes contenia la figura del Creador amb aquesta disposició. Això no obstant, Weitzmann apunta la possibilitat que el tro fos un

¹⁷ Per a alguns dels nombrosos exemples, vegeu J. ZAHLTEN, "Die Erschaffung der Welt. Mittelalterliche Künstler als Schöpfer neuer Weltvorstellungen", *Romanico padano, Romanico europeo*, Parma, Università degli Studi di Parma, 1982, pp. 56-75; ID., *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.

¹⁸ R. ALCOY, "Bíblia de Rodes. Bibliothèque Nationale de Paris: Ms. Lat. 6y", *Catalunya Romànica*, X, *El Ripollès*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1987, pp. 295 i 297.

¹⁹ S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE, J. STIENNON, *Art roman dans la Vallée de la Meuse aux XI^e et XII^e siècles*, Brussel·les, 1962, p. 229-231, núm. 41; J. ZAHLTEN, "Die Erschaffung der Welt. Mittelalterliche Künstler als Schöpfer neuer Weltvorstellungen", op. cit., fig. 13.

element introduït més tard, abans però del segle XIII²⁰. Cal no oblidar, d'altra banda, que el Creador assegut en un globus és una figura freqüent en obres del centre i sud d'Itàlia i Sicília²¹.

Ni la figura de Déu entronitzat ni la representació de l'extracció de la costella del costat d'Adam, simultàniament al sorgiment de la figura de la primera dona, es troben en una de les versions més properes als relleus del claustre gironí: la del capitell del Museu Cluny de París, que creiem que podria procedir del claustre de Sant Pere de Rodes²². Es tracta d'una versió més simplificada, i també menys reeixida, d'un mateix model, que no ha variat, però, en el fet que el cicle d'Adam i Eva s'inicia amb la Creació de la dona, tot obviant la Formació d'Adam, igual que a Girona. Respecte a això, els paral·lels són abundants. Dels segles XI i XII trobem nombrosos exemples en diferents àrees geogràfiques, especialment, però no exclusivament, en el camp de la il·lustració de manuscrits, en què en un cicle de Creació s'ha prescindit de la Formació d'Adam o, en altres casos, s'utilitza

²⁰ K. WEITZMANN, "The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis miniatures", op. cit., p. 111.

²¹ Es considera un dels trets comuns en les escenes de la Creació i Pecat de les bíblies atlàniques, atribuïdes a la regió umbroromana (E. B. GARRISON, "Note on the Iconography of Creation and of the Fall of Man in Eleventh and Twelfth Century Rome", *Studies in the History of Mediaeval Painting*, IV, Florència, 1969-1962, pp. 201-211). També en els murals de San Paolo inter Vineas, a Spoleto, i de San Pietro in Valle, a Ferentillo, es representa el Creador amb aquesta mateixa disposició (E. PARLATO, "La pittura medievale in Umbria" a C. BERTELLI et al., *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, Electa, 1994, pp. 185-187 i 191; W. GAETA, "La pittura a Spoleto nell'età romanica", *Spoletium*, I, 1954, pp. 11-28, espec. pp. 24-25; B. TEODORI, "Gli affreschi di San Paolo inter vineas", *Quando Spoleto era romanica. Antologia per un museo del Ducato. Catalogo della mostra. Spoleto, 1984*, Roma, 1984, pp. 49-57). A les escenes de Creació dels mosaics de Monreale s'introduí la figura de Déu assegut en un globus, que no hi era en les precedents de la Capella Palatina de Palerm (E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, op. cit., pp. 59-60). Per la variant del Creador assegut sobre un rinxol, interpretat com una al·lusió a la terra, de la placa d'ivori de Berlín, H. KESSLER, "An eleventh century ivory plaque from south Italy and the Cassinese Revival", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 8, 1966, pp. 67-95, espec. pp. 90-93.

²² I. LORÉS, *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes...*, op. cit. pp. 62ss.

només la Creació d'Eva com a al·lusió sintètica a la creació²³. Podria semblar significatiu, suposant que disposéssim de més indicis per considerar com a gironina l'elaboració d'uns models per als relleus del claustre, que el Brodat de la Creació, que probablement es trobava a la catedral de Girona al darrer quart del s. XII, també només contingui la Creació d'Eva²⁴. Però, en cas que hagués existit aquesta relació, s'hauria circumscrit exclusivament a aquest aspecte.

Tanmateix, fos quin fos, el model de què disposaven els escultors no contenia la Creació d'Adam, perquè la seva absència no és exclusiva del claustre gironí. Ja hem vist com tampoc es troba al capitell de París. Una escena diferent, que ha portat diversos malentesos, enceta el cicle al claustre de Sant Cugat. No és la creació d'Eva, ni tampoc una de les versions tradicionals de la d'Adam, però es tracta d'una al·lusió a la creació de l'home²⁵. Potser, entre el seu material gràfic, el taller no disposava dels models més divulgats de l'escena de la Creació d'Adam.

²³ Aquest seria, per exemple, el cas concret de la inicial "I" del fol. 5r del vol. II de la Bíblia de Winchester en la qual set medallons relaten de manera abreujada tota la història de la salvació, i el primer dels quals és justament la Creació d'Eva (W. OAKESHOTT, *Sigena: Romanesque Paintings in Spain and the artists of the Winchester bible*, London, 1972, fig. 180; ID., *The two Winchester Bibles*, Oxford, Clarendon Press, 1981, lám. III i pp. 71-75). En general, la miniatura anglesa del darrer quart del s. XII i primers anys del s. XIII, en pàgines que agrupen escenes de la Creació i Pecat, acostuma a obviar la creació d'Adam i incloure la d'Eva (N. MORGAN, *Early Gothic Manuscripts. I. 1190-1250*, (A Survey of manuscripts illuminated in the British Isles, IV), London, Harvey Miller, 1982, catàlegs 1, 11, 14, 17 19, 23, 30, 32, 48,...). Hem recollit altres exemples a la monografia sobre el claustre de Sant Pere de Rodes (*El claustre romànic de Sant Pere de Rodes*, op. cit., pp. 63-64, n. 98-99). Els iveris de Salerno, amb un important cicle de Creació, presenten la Creació d'Eva i en canvi manca la d'Adam; tanmateix, no es pot afirmar rotundament que no hi hagués existit perquè manquen plaques (R.P. BERGMAN, *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge (Mas.), Harvard University Press, 1980, p. 19; H. KESSLER, "An eleventh century ivory plaque from South Italy...", op. cit., p. 87). També en la miniatura italiana trobem aquesta mateixa absència en el cas de la Bíblia de Perugia i en el de la Bíblia Edili de la Laurenziana (Robert T. CHASSON, *The earliest illustrated Tuscan Bible (Edili 125/126)*, Berkeley, Ph.D. Univ. of California, Ann Arbor, 1979).

²⁴ En tractar-se només d'un cicle de Creació, la selecció de la Creació d'Eva ha estat interpretada com la premonició de l'existència de la caiguda (P. de PALOL, *El Tapís de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, 1986, pp. 99-100). Sobre el paper de model del tapís per als vents del mapamundi del Beat de Torí i, per tant, evidència de la presència en aquells moments del teixit a la catedral, vegi's *Ibidem*, pp. 154-155, així com un treball anterior del mateix autor: P. de PALOL, "El 'tapís de la Creació' de la catedral de Girona, i el Beat de Torí. Problemes de cronologia", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXV.1, 1979-1980, pp. 119-124.

²⁵ Vegi's I. LORÉS, "El monestir de Sant Cugat del Vallès. L'escultura del claustre i de l'església", op. cit., p. 177.

L'escena que segueix a la Creació d'Eva ha de ser interpretada, pels gestos dels personatges i la seva ubicació en la narració, com la Presentació d'Eva a Adam. En les obres que pertanyen a la recensió del Cotton Gènesi, aquest no és el moment que normalment es representa. Des del fragment del fol. 3r del propi manuscrit Cotton, Déu, per l'esquerra, acompanya Eva fins a Adam, que fa el gest d'anomenar-la²⁶. A Girona, en canvi, sembla que s'hagi triat el moment immediatament posterior a la Creació d'Eva: Adam encara jeu sobre terra i Déu el pren pel canell esquerre, com despertant-lo, mentre que amb la mà dreta li assenyala la figura de la dona. Eva queda ubicada darrere d'Adam, de tal manera que no apareix tota sencera en el relleu. El resultat és una composició amb poques variacions respecte a l'anterior, tret que Déu ara es representa dret. L'escena no és imprescindible en els cicles de la creació i la prova és que algunes obres que depenen de la recensió del Gènesi Cotton ja no la inclouen (per exemple, el Gènesi Millstatt), com tampoc altres cicles, igualment desenvolupats des del punt de vista narratiu. Els mosaics de la Palatina de Palerm no inclouen la presentació de la dona a Adam, per bé que els de la catedral de Monreale l'incorporen, però seguint de prop la tradició al·ludida²⁷. A Girona, en canvi, podria pensar-se que la font de la qual es va partir per elaborar el material gràfic que guiaria els escultors no tenia aquesta escena, i això explicaria que s'hagués introduït seguint exactament el mateix esquema compositiu que l'escena anterior, i potser l'escena es va compondre directament a Girona; si més no, la disposició de la figura de Déu i, sobretot, el dibuix i distribució dels plecs de la túnica són molt semblants al Creador d'Eva del capítell del Museu Cluny de París. Fins i tot podríem afirmar que es tracta del mateix artífex. De tota manera, i tenint en compte la riquesa dels altres cicles gironins de l'Antic Testament, hem de suposar necessàriament que el punt o punts de partida havien d'haver tingut conjunts d'imatges amb abundants escenes

²⁶ Així es troba representat també als mosaics de Sant Marc, a les bíblies de Tours -especialment la Bíblia de Vivian presenta una major fidelitat al model- i a les portes de Hildesheim (H. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours*, op. cit., pp. 17-18; K. WEITZMANN, "The Genesis mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures", op. cit., p. 114; K. WETZMANN, H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., pp. 54-55 i figs. 39-41).

²⁷ O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, op. cit., figs. 28a-28b i 96b. Kitzinger considera que escenes com aquesta de Monreale, inexistents a Palerm, juntament amb altres del Gènesi, posen de manifest que, partint dels models palermitans, els artistes monrealesos haurien introduït canvis i novetats procedents d'altres fonts (E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, op. cit. pp. 54-60).

també d'altres cicles del Gènesi; i, possiblement, recollien tradicions iconogràfiques diferents.

El tercer episodi dels relleus de Girona, que representa l'Advertiment de Déu a Adam i Eva respecta a l'arbre de la Saviesa (Gn 2, 16), segueix una fórmula més comuna. Déu assenyalava l'arbre, situat a la banda dreta, sortint de terra i representat com una figuera, mentre es gira vers Adam i Eva situats al seu darrere. L'escena en els models antics, com el Gènesi Cotton, estava ubicada en el moment de la narració bíblica que li pertoca, abans de la creació d'Eva. Déu advertia Adam en la Introducció d'aquest al Paradís. Així es representa als mosaics de Sant Marc, i també als sicilians de Palerm i Monreale. La presència anacrònica d'Eva a l'escena de l'Admonició ja es troba, però, a la Bíblia de Moutier-Grandval, tot i que l'episodi no s'ha representat a les altres bibles de Tours²⁸. En els segles del romànic, en canvi, esdevé freqüent a Occident la representació de l'advertiment després de la Creació d'Eva -i, així doncs, la implicació més clara dels dos en el coneixement i posteriorment la transgressió de la prohibició-, amb diferent disposició dels personatges respecte a l'arbre de la Saviesa. Potser, el paral·lel més semblant a la composició gironina és l'escena corresponent de les pintures murals de la sala capitular del monestir de Sixena²⁹, el model de la qual és molt probablement anglès. No en va, així, també es representa al primer foli del Psaltiri de París, amb força punts de contacte des del punt de vista iconogràfic amb les pintures aragoneses del Museu Nacional d'Art de Catalunya³⁰.

La penúltima escena del relleu del costat occidental del pilar és la del Pecat. Adam i Eva, amb una mà aguantant una fulla que els cobreix la nuesa, flanquegen l'arbre de la Saviesa, novament representat com una figuera, en la qual hi ha enroscada la serp. Amb l'altra mà, Eva fa un gest envers la seva dreta que és difícil d'interpretar exactament. Podria tractar-se del moment de la temptació, quan la dona pren la fruita prohibida -tal com es representa al capitell del claustre de Santa Maria de l'Estany-, però

²⁸ K. WEITZMANN, H. I. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., pp. 53-54 i figs. 28 i 43; H. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours*, op. cit. p. 23.

²⁹ W. OAKESHOTT, *Sigena: Romanesque painting...*, op. cit. il. 12.

³⁰ A. HEIMANN, "The Last Copy of the Utrecht Psalter", *The Year 1200: A Symposium*, New York, The Metropolitan Museum of Art, fig. 9.

no hi ha cap detall que ho confirmi, i la seva relació amb la serp ja es fa evident amb la inclinació d'aquesta envers Eva. Més clara és, en canvi, l'acció d'Adam, que s'està menjant la fruita, i potser el gest d'Eva posaria l'èmfasi en això i deixaria clara la seva complicitat.

En qualsevol cas, l'escena gironina és una síntesi de diferents moments, ja present més o menys completa des de les representacions monumentals més antigues del tema³¹; moments que en les recensions del Gènesi Cotton estan representats amb més o menys extensió: la temptació, el pecat i la vergonya de la pròpia nuesa (Gn 3, 1-7). Un fragment del Gènesi Cotton conté part de la primera de les escenes³², i els mosaics de Sant Marc representen tots tres moments. A Venècia, l'episodi del pecat també es presenta en dues fases, tot repetint la figura d'Eva prenent el fruit de l'arbre i oferint-lo a Adam. Aquests dos temps s'havien representat anteriorment a la Bíblia de Grandval, a l'*Histoire Universelle*, als voris de Salerno, o als mosaics de Monreale. Així doncs, hi ha prou indicis per suposar que els diferents moments de la narració estarien representats separatament en el Gènesi Cotton i en els models en què aquest es basà i que serviren de base a les diferents recensions³³. És la il·lustració del Gènesi Millstatt (fol 11r) la que ens ofereix una síntesi que no trobem en els altres casos entre l'oferiment del fruit a Adam per part de la dona, el moment en què aquell se'l menja i inclou, a més, el cobriment de la pròpia nuesa mitjançant fulles. Hi manca tan sols la temptació, que havia estat representada en el foli anterior (10r)³⁴. La font que en darrera instància serví per elabo-

³¹ Una anàlisi de la representació del Pecat a la pintura funerària dels primers temps del cristianisme manifesta la introducció progressiva de diferents moments de la narració en una única imatge (Roberto VALABREGA, "L'iconografia catacombale di Adamo ed Eva", *Rivista di Storia e Letteratura religiosa*, XXVI/1, 1986, pp. 24-55, espec. pp. 26-30).

³² Es tracta del fol. 3v (K. WEITZMANN, H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., fig. 6).

³³ K. WEITZMANN, H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., pp. 55-56 i figs. 42 i 44-50; H. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours*, op. cit. pp. 18-19; K. WEITZMANN, "The Genesis mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures", op. cit., pp. 114-115. Afegim la il·lustració de l'*Hortus Deliciarum*, que sintetitza en una escena la temptació i el pecat, però el sentiment de culpa i la Vergonya de la pròpia nuesa són representats en una segona escena (R. B. GREEN, "The Adam and Eve cycle in the *Hortus Deliciarum*", op. cit., pp. 344-345).

³⁴ K. WEITZMANN, H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., pp. 55-56 i figs. 47 i 51.

rar els models de Girona hauria pogut estar poc o molt relacionada amb aquesta tradició del Gènesi Cotton. Aquí, però, no ha d'oblidar-se tot un altre grup d'obres pictòriques d'època romànica a la Itàlia central en les quals una mateixa escena recull diferents moments de la narració bíblica de la Caiguda. Es tracta de les bíbles de Todi i del Pantheon i dels murals de San Giovanni in Porta Latina³⁵. També presenta aquesta síntesi l'escena corresponent del Pecat de l'exemplar de la Topografia Cristiana de Cosmas Indicopleustes de Santa Caterina del Mont-Sinai³⁶.

L'escena de la Reprovació de Déu a Adam i Eva i la negació de la culpa per part d'aquests es representa enginyosament i amb intenció significativa tot aprofitant l'angle interior del pilar. La figura de Déu se situa en el costat occidental del pilar, l'angle és ocupat per l'arbre i darrere d'aquest, coberts per les branques, es presenten ajupits Adam i Eva. El mateix recurs compositiu, utilitzant l'angle del capitell, també serà utilitzat al claustre de Sant Cugat i a les portades de Manresa i Santpedor, obres més tardanes d'escultors formats a Girona. La Reprovació a Girona inclou també la negació de la culpa per part dels protagonistes, que intenten transferir la seva responsabilitat. Adam assenyala enrere Eva i aquesta torna a assenyalar enrere, ara vers la serp, representada a continuació. La recerca de paral·lels ens porta novament a les obres que hem anat esmentant en el cas de les escenes anteriors. I una vegada més, els models antics representaven les accions d'aquest episodi en més d'una escena. Així ho trobem als mosaics de Sant Marc -i, per tant, s'ha suposat que el Gènesi Cotton en tenia com a mínim dues³⁷- i també als dibuixos siscentistes dels frescos de San Paolo fuori le mura³⁸. Però les obres altmedievals més o menys directament derivades d'aquests models generalment sintetitzen els diferents moments en

³⁵ G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, Roma, 1966, II vol., pp. 105-110, fig. 87; P. TOESCA, "Miniature romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate", *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, I, 1929, p. 78 i fig. 6 i tav. VI; E.B. GARRISON, "Note on the Iconography of Creation...", op. cit.

³⁶ Cod. 1186, fol. 59v. K. WEITZMANN, G. GALVARIS, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The illuminated Greek manuscripts. I. From the ninth to the twelfth century*, Princeton, University Press, 1990, catàleg núm. 23, pp. 52-65.

³⁷ K. WEITZMANN, "The Genesis mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures", op. cit., pp. 114-115 i pl. 126-127.

³⁸ S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, op. cit., ils. 332-333.

una sola escena. A més, en diverses ocasions localitzem la negació de la culpa i el seu transferiment fins a la serp. Aquest és el cas de les bíblies carolíngies de Grandval i de Bamberg -aquesta segona encara desdobla aquests episodis en dues escenes-, les portes de Hildesheim, i els mosaics sicilians de la Palatina de Palerm i de la catedral de Monreale³⁹.

Finalment, la representació dels treballs també remet a la mateixa tradició. Adam i Eva són representats vestits, amb túniques, curta la de l'home i llarga la de la dona, i en les quals són perceptibles els cosits que permeten identificar el tipus de roba amb les pells a què es refereix el text bíblic (Gn 3, 21). Són el signe de mortalitat i corporeïtat, condicions que, com a efecte del pecat, l'home adquiria en ser vestit per Déu. Adam sosté un instrument agrícola i, inclinat, treballa la terra, que de nou és representada amb formes caragolades que se sobreposen. Mentretant, Eva fila, asseguda en una mena de banc d'obra, en el qual es distingeixen les peces disposades a trencajunt. Amb les mans treballa el fil mentre sosté la filosa, i el fus s'arpenja a la part dreta del banc. De manera molt semblant es representa l'escena a les portes de Hildesheim, a l'*Histoire Universelle*, a l'Hortus Deliciarum i als mosaics de Sant Marc de Venècia -per bé que aquí el banc s'ha convertit en un ric tro-. A les bíblies de Tours, en canvi, Eva es presenta alletant l'infant, igual que als frescos de San Paolo fuori le mura⁴⁰. Aquestes diferències en l'acció de la dona fan que les hipòtesis sobre com devia ser l'escena en el model miniat antic del qual se serviren els artífexs dels mosaics de l'atri de Sant Marc siguin més arriscades de formular. Amb tot, Weitzmann i Kessler consideren que a Venècia s'introdueixen en el model trets de caràcter mariològic, com per exemple el tro⁴¹.

En el cas d'aquest darrer episodi del cicle gironí, com en algun dels anteriors, les coincidències amb les recensions del Gènesi Cotton no són significatives per elles mateixes en tractar-se de versions força esteses i no

³⁹ K. WEITZMANN, H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., p. 56 i figs. 52-58; H.L. KESSLER, *The illustrated bibles from Tours*, pp. 19-20 i figs. 1-2, 5 i 26-28.

⁴⁰ Comparacions establertes a K. WEITZMANN, H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., pp. 57-58. Per a les bíblies de Tours, H.L. KESSLER, *The illustrated bibles from Tours*, op. cit., pp. 22ss.

⁴¹ K. WEITZMANN, "The Genesis mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures", op. cit., p. 116; K. WEITZMANN, H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, op. cit., pp. 57-58.

exclusives del grup d'obres vinculades a aquesta tradició. Però sí que cal dir que s'afegeixen a tota una sèrie de trets comuns constatats en les escenes precedents. La representació de la Creació d'Eva, amb la síntesi de dues versions -una molt freqüent en els segles del Romànic i una altra molt característica d'una tradició iconogràfica concreta; l'Advertiment de Déu a Adam i Eva respecte a l'arbre de la Saviesa; la figuració del Pecat juntament amb el cobriment de la nuesa; la Reprovació de Déu a Adam i Eva, i la Negació de la culpa per part d'aquests transferint-la a la serp-, i la representació dels treballs presenten indicis suficients com per plantejar-nos que l'origen dels models iconogràfics de l'Antic Testament a Girona entronca amb tradicions importants -potser amb una certa relació amb la del Gènesi Cotton-, i que cal buscar-los amb tota probabilitat en altres tècniques artístiques, siguin monumentals o de petit format.

De tota manera, i ja ho hem dit al principi, estem plantejant hipòtesis de treball, que caldrà contrastar amb l'estudi dels altres cicles del Gènesi del claustre gironí. Desconeixem encara on s'elaboraria el material gràfic amb què degué treballar el taller i, per tant, l'origen concret dels models. En relació amb això, caldrà abordar també la qüestió de l'ús que aquest taller féu d'uns mateixos models en diferents moments de la seva activitat en la realització de comandes diferents. És aquesta una de les claus amb què és necessari estudiar les variacions que es produeixen en les diferents representacions dels cicles de l'Antic Testament en els conjunts que integren l'escola gironino-vallesana. Però tampoc no pot oblidar-se del programa concret de cada un d'aquests encàrrecs i del paper que tindrien aquells que el varen idear en l'elaboració o l'adaptació d'aquest material de taller.



Fig. 1: Claustre de la catedral de Girona. Cicle d'Adam i Eva



Fig. 2: Claustre de la catedral de Girona.
Creació d'Eva



Fig. 3: Claustre de la catedral de Girona.
Presentació d'Eva a Adam



Fig. 4: Claustre de la catedral de Girona. Advertiment de Déu a Adam i Eva



Fig. 5: Claustre de la catedral de Girona. Pecat i figura de Déu de l'escena de la Reprovació

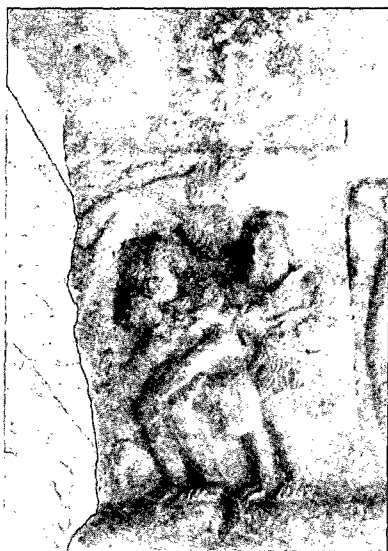


Fig. 6: Claustre de la catedral de Girona. Reprovació de Déu a Adam i Eva: detall



Fig. 7: Claustre de la catedral de Girona. Treballs d'Adam i Eva